

DONOSO EN SU TALLER*

Arturo Fontaine Talavera

El autor entrega sus impresiones del taller de José Donoso y reúne, a continuación, setenta y dos notas tomadas durante las “tertulias literarias” en el altillo de la casa de Donoso, en los últimos años de los ochenta. Se trata de breves comentarios de Donoso, dichos al pasar, sobre el proceso de narración, sobre diversos autores y sus obras.

Estos fragmentos son del año 87, del año 88, del año 89. Los fui anotando sin intención precisa. Son cosas que Donoso dijo al pasar en su taller, en esos años, y deben leerse en ese espíritu. Los leí en la Feria del Libro estando él presente. También cuando vino José Saramago a ese homenaje que le organizaron para los setenta años.

En su altillo, junto al atril que sostenía el diccionario de uso del idioma de María Moliner y cerca de las teclas de su máquina de escribir, se leían, por supuesto, manuscritos. Pero también se leían y discutían muchas novelas y cuentos conocidos. A veces, oírlo hablar de personajes, escenas y

ARTURO FONTAINE T. Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. M.Phil. y M.A. en Filosofía, Columbia University. Profesor de la Universidad Católica de Chile.

* Véanse asimismo los artículos de José Saramago y Carlos Franz (*supra*), incluidos en esta edición con motivo de cumplirse 30 años de la publicación de la novela de José Donoso *El Obsceno Pájaro de la Noche*. (N. del E.)

situaciones que le habían gustado era casi conmovedor. Era impresionable como un niño. Leer, imaginar lo leído, era una manera vigorosa e inteligente de comprender. En eso creía, en que una mirada, una lágrima, una sonrisa que emociona en la página, humanizan a las que se suceden en el mundo. Leer libros como *Lear*, *Emma* o *En Busca del Tiempo Perdido*, escribió Virginia Woolf, aguzan los sentidos, “uno ve”, dice, “más intensamente después; parece que al mundo se le hubiera quitado su cobertura y otorgado una luz más intensa”. Ésta era la experiencia que Donoso quería transmitir.

Su taller era un poco una tertulia literaria. De repente, si se prolongaba a través de las invitaciones de María Pilar, se volvía, entonces, un poco un salón literario. En ese caso podían resucitar en la conversación tardes barcelonesas con Vargas Llosa o García Márquez; tardes en el corredor del fundo; jóvenes con vestidos de organdí a la sombra de los tilos tejiendo a crochet; más historias de su padre y sus amigos y sus amigas y su madre y sus hermanos y su mama; una obra de música o de arquitectura oídas o vistas quizás cuándo, quizás dónde; anécdotas de una semana atrás o chismes de ayer; algo que Mrs. Balfour le recomendó y leyó cuando estudiaba en The Grange School; la música barroca que ponía Carlos Fuentes cuando escribía estando ellos en México; y noches de baile en El Cairo de María Pilar con altísimos príncipes rusos, cuyo encanto corría a la par con la nostalgia por la corona del zar irremediablemente perdida, y que la ironía de Pepe trataba infructuosamente de empequeñecer.

Ignorando localismos y nacionalismos estrechos leyó más autores ingleses que españoles, latinoamericanos o chilenos. Y, sin embargo, regresó con ellos a su mundo y a su idioma. Y encontró cómo escribir en un castellano dúctil, puro, ágil, noble e indesmentiblemente chileno. Escribió nuestras historias e hizo que nuestras modestas formas de vida cobren sentido para quien las lee en castellano o en turco, griego o japonés. Su visión se fue pegando a nuestras caras, a nuestras casas y patios, a nuestras perros y perras, a nuestros campos y calles y jardines.

Donoso no intentaba imponer una estética o buscar adeptos. Jamás lo oí, en su taller, hablar de su propia obra a menos que se le preguntara expresamente por ella. Jamás lo oí recomendar o insinuar siquiera su lectura. En cambio, fui testigo una y otra vez de la vehemencia con que le sugería a éste o a aquél la lectura de tal o cual libro en función de lo que ellos estaban escribiendo. Sus gustos eran amplísimos. Se identificaba con esa imagen de Henry James para quien la literatura era una casa con muchas, muchísimas ventanas desde cada una de las cuales se abre una vista única y surge “una impresión distinta de cualquier otra”.

El autor de relatos tan extraordinarios como *El Lugar sin Límites*, *Los Habitantes de una Ruina Inconclusa*, *El Tiempo Perdido* o *Taratuta* y de grandes novelas como *Coronación*, *El Obsceno Pájaro de la Noche*, *El Jardín de al Lado* o *Casa de Campo* era un hombre de alma generosa. Y quizás esa capacidad para presentir lo que era no ser él, haya sido lo que lo moviera a escribir. Porque para Donoso lo que hacía posible la revelación, la impresión de hallarse ante algo verdadero, era el artificio de la imaginación.

Ahora que la posibilidad de estas conversaciones se ha clausurado quisiera que estos fragmentos permitieran evocar, siquiera un instante, su manera de estar ahí hablando y sonriendo, comentando y oyendo, y dejando caer, en fin, de cuando en cuando, opiniones como las que siguen.

72 FRAGMENTOS DE DONOSO EN SU TALLER

1. Me siento más ligado, como novelista que soy, a Stendhal que a Borges. Hay en Borges demasiada economía. Es un extracto. No hay esa cosa desparramada, que forma mundo.
2. *Contrapunto* de Huxley fue un descubrimiento, algo deslumbrante. Se la leyó mucho en los años '30. Yo me la leí como veinte veces. Creo que de ahí nació mi fascinación con la novela. Está construida como música, un "motivo" musical que se repite. Evoluciona desde la fuga hasta los cuartetos apretados y terribles. Es maravilloso sentir cómo entra un cuarteto de Beethoven a las páginas del libro. Y hay alusiones a la pintura, en fin... El tono irónico es constante. Pero, con los años, toda esa estructura inteligente, toda esa ironía lacerante se me desinfló como soufflé.
3. A veces, como en *Otra Vuelta de Tuerca*, el prólogo es clave. Es un truco viejo, pero bueno. *Otra Vuelta de Tuerca* tiene unas cinco lecturas posibles.
4. El tono de Hemingway, ese *staccato* de sus cuentos. Pela el relato.
5. Hay que preferir.
6. Pena en los escritores latinoamericanos la pregunta por la identidad latinoamericana. "¿Quiénes somos?" ¡Qué importa!
7. La frase de Proust viaje y viaja y termina llena.

8. El narrador de Proust es tan inteligente como sensible. Por eso es creíble que tenga acceso a toda esa información. ¿Sería posible la profundidad de Proust sin *ese* narrador en primera persona?
9. *En Busca del Tiempo Perdido* es una novela de aprendizaje que arrastra al lector.
10. La dificultad de construir un argumento y “a consistent point of view” se relacionan. El argumento se pulveriza con la pulverización del punto de vista.
11. A mí me parece un error no elegir algún personaje en el cual uno, el escritor, se pueda proyectar.
12. ¿Hesse? Está muy bien para los dieciséis.
13. Huxley esboza los conflictos; no se hunde en ellos como Proust. Ingres no dibuja el volumen; traza un línea que expresa el volumen.
14. *The Real Thing* de James: una obra de arte quizás perfecta.
15. *La Ciudad y los Perros*: ahí empezó el boom; ahí fue reconocida la voz de la novela latinoamericana.
16. El motor de una novela puede ser la urgencia, como en *Moby Dick*, por ejemplo. También puede ser otra cosa. El ascenso social, por ejemplo: *Martín Rivas*, *Los Tres Mosqueteros*, *Rojo y Negro*...
17. Hay novelas que inventan un público.
18. El mejor comienzo: *Contrapunto* de Huxley.
19. Particulariza, individualizar. Eso da materialidad, da gusto. Lo abstracto no tiene gusto.
20. Lo más importante: el primer párrafo. ¿Ejemplos? *Moby Dick*, *Orgullo y Prejuicio*, *En Busca del Tiempo Perdido*... Aunque hay gente que valora más la última palabra. Los títulos son también importantes. Finalmente, (riendo) el título es lo que más queda de las novelas...
21. En Chile, parece ser un logro, el no tener logro. Al héroe tiene que irle como el ajo. *El Socio* de Genaro Prieto da la pauta. Hay aquí un prestigio literario de fracaso. ¿Por qué no crear personajes inteligentes, que estén a la par del novelista? En la novela chilena hacen falta personajes complejos.
22. Soy un novelista del espacio.

23. En los realistas la superficie plana esconde un conflicto.
24. Una lectura juvenil que no olvidaré nunca: *Los Tres Mosqueteros*. Otra: *Dos Años de Vacaciones*. La releí mientras escribía *Casa de Campo*.
25. El desafío de una novela con base histórica es que los personajes no queden aplastados por su significado histórico.
26. En *La Cartuja de Parma* cada suceso altera la situación. Así se arma, como una cadena, el argumento de la novela.
27. No hay que tenerle miedo a la descripción. Aunque no esté de moda. La descripción de las alcantarillas de París que hace Víctor Hugo en *Los Miserables* sigue ahí, plenamente vigente. Updike hace novelas llenas de descripciones y observaciones penetrantes.
28. La tríada, tres adjetivos sucesivos: ¡Cuánto pueden hacer tres adjetivos sucesivos!
29. Nada más lejano a mí que el personaje que narra la historia de *Naturaleza Muerta con Cachimba*. Y, si embargo, mi “yo” literario está ahí.
30. Un personaje puede hacerse añicos en la novela. Pero esa caída ha de tener cierta grandeza.
31. El tono de la *Muerte de Iván Ilich* de Tolstoi... Es una novela de hoy, si hubiera alguien capaz de escribirla.
32. Hay que saber escoger un elenco de personajes secundarios y de situaciones que le hagan justicia al personaje principal.
33. Nunca me ha parecido convincente, en una novela, la convivencia de intelectuales y de balas.
34. Vargas Vila: Vale la pena leerlo. Un escritor colombiano que fue muy popular. De ahí sale mucho del lenguaje de García Márquez.
35. *Historia de la Princesa Muerta* de Kénizé Mourad: me la he leído en dos noches.
36. Hay que examinar las posibilidades del realismo. No confundir con el costumbrismo. Aunque en ambos estilos hay linealidad. Y eso es más difícil, más artístico, de lo que muchos críticos y profesores de literatura se imaginan.
37. ¿Por qué no intentar una novela de personas?

38. No hay que preocuparse tanto del simbolismo, de qué significan las cosas. Ha habido demasiado de eso.
39. El novelista trabaja con imágenes o metáforas; no con ideas. La metáfora no es algo transparente, sino translúcido.
40. ¿La sensación de que en el acto de escribir no se descubrió nada?... ¡No! La buena escritura no reproduce o ejecuta un plan.
41. Los personajes no se justifican por su pasado. Hay que potenciar el presente.
42. Cuidado con el deseo de permanecer sin culpa.
43. ¿Qué atrae de una novela? El devenir de los personajes.
44. En todo relato hay dos elementos: la situación (lo dado) y el suceso o acontecimiento. El acontecimiento modifica la situación.
45. Nos gusta ver los lugares, las caras de los personajes, sus cosas.
46. Cuidado con los personajes pelados, de acero. Piensa en Updike, por ejemplo, en su capacidad para colocar detalles vívidos y observaciones agudas en una frase ligera, sin perder velocidad. Hay que ver cómo viste sus personajes Tom Wolfe, por ejemplo, cómo describe ciertos detalles.
47. La esencia del creador es descubrir su propia limitación. La forma es no ser muchas cosas, es sacrificio. Sin sacrificio, no hay arte. De nuevo: para hacer un todo, para darle unidad es preciso *sacrificar*. Es un tema que se usa en pintura. Por debajo de cada obra de arte hay un acto de sacrificio. Se castiga, se poda. Si todo tiene el mismo valor el cuadro no permite fijar la vista; todo entonces es plano; el pintor no prefirió nada. Un cuadro, una novela, tienen ciertas maneras de entrar en él que se determinan a base de cortes.
48. Tolstoi no duda de que eso que narra *es* el mundo. En Tolstoi cuando hay un campo, hay un campo. En Kundera estaría destinado a probar algo. El abanico de Tolstoi es inmenso. Todo lo usa al mismo tiempo: la nariz, el ojo, el sexo, y también lo psicológico, lo político, lo sociológico. Pisa todos los pedales del órgano a la vez.
49. En James se dan estas cosas pero muy en papel de arroz. Voladuras, aguadas. En Velázquez, los personajes surgen de adentro del cuadro. Tiene algo envolvente. Entra a la pieza. Porque no usa tanto el pincel, sino aguadas.

50. En James hay un ver a través, un pasaje. Personajes vistos a través de velos. En Conrad, el narrador-personaje viene cargado. Su carga configura un punto de vista. Joyce es el contrario de Conrad. Elimina al narrador. Carne cruda tal cual. Lo narrado y el narrador están pegados. No hay modo de meter un cuchillo entre medio.
51. Cuando uno escribe la historia de un esquizofrénico, en el fondo, no quiere —aunque no lo sabe— escribir la historia de un esquizofrénico, sino otra cosa, que la escritura misma irá descubriendo.
52. Novelar es pensar con la pluma.
53. Un novelista siempre tiene que saber cómo están vestidos sus personajes; dónde compran la ropa.
54. Ojo: fijarse en los comienzos y finales de capítulos.
55. James opera por sustracción: les va sacando a los personajes, se van quedando como transparentes. La novela victoriana, en cambio, se construye por adición.
56. Dickens intentó un cuadro de la miseria de Londres. Había un proyecto salvífico. Pero lo que nos interesa no es esa intención suya, sino lo que propuso sin querer, lo que le salió solo.
57. Un escritor no debe mostrar más que la punta del iceberg. Es el peso de lo que está escondido lo que sostiene la novela.
58. El argumento es el hueso. Puede estar soterrado, pero uno tiene que sentirlo. Uno tiene que sentir: esto va de aquí para allá.
59. Ha de haber algo que te inste a seguir; hay que querer saber más. La cosa es que te la gane la página. El arte de contar un cuento está aún vivo. Una persona que abre un libro quiere agarrarse de algo.
60. Y sin embargo... también existe la novela gaseosa.
61. Un primer párrafo debe proyectar. No debe contar la novela. Debe enganchar.
62. Virginia Woolf usa de un modo muy propio el punto y coma. Es un truco para dar el monólogo interior. Logra poner en primer plano al idioma; la opacidad del lenguaje.
63. Todo texto tiene que plantearse la cuestión de la presencia del autor.
64. El desafío, tal vez, sea crear un personaje arquetípico, pero al mismo tiempo único, distinto de todos los demás.

65. No existen las enredaderas: existen las buganvillas, la pluma, las clemátidas. No existen arbustos: existe el pitos porum.
66. Proust era absolutamente ciego para ciertas cosas; contra lo que se cree, su fuerza está, en parte, en su limitación.
67. Los cuatro momentos de mi escritura:
- El magma: Escribo, escribo ciegamente. A veces, mal escrito, torpe. Tiende a ser más corto que el final.
 - Ampliación: Desarrollo algunas cosas a partir de ese magma. También quito algunas cosas.
 - Montaje: Corto; cambio de sitio; escribo cosas que faltan; le doy forma.
 - Refino imágenes, lenguaje.
68. Yo cada libro lo he escrito de una forma diferente. Cada libro me ha ido enseñando a escribirlo.
69. Yo no quiero que nada mío quede fuera de mi novela. A la vez: no se puede hacer todo en la misma novela.
70. En los cuentos de Maupassant el argumento es el hilo. Y hay un *twist*, un cambio, una sorpresa que arma el cuento. Por otro lado, hay novelas episódicas: *El Quijote*, *El Ulises*... En Jane Austen, en Tolstoi el argumento es complejo. En *Ana Karenina* hay varias líneas argumentales (Ana y Vronsky; Levin y Kitty; Karenin) y varios temas (el adulterio; la reforma de la agricultura rusa de la época; el contraste entre clases sociales de costumbres tradicionales y las modernas, expresado, por ejemplo, en la forma de preparar la mermelada...). Los argumentos tolstoianos crecen y se desarrollan como un árbol.
71. Escribir un buen párrafo es difícil. Hacer cualquier cosa bien es difícil. Hacer bien un monito de miga de pan es difícil.
72. Materia y forma: que la greda y la mano que la modela lleguen a ser una y la misma cosa. ☐